

Michèle Grandbois, Anna Hudson et Esther Trépanier, *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920–1950*. Catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, 191 p., 54.95 \$, ISBN 978-2-551-23825-5

Julie Anne Godin Laverdière

Volume 35, Number 1, 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066806ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066806ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Godin Laverdière, J. A. (2010). Review of [Michèle Grandbois, Anna Hudson et Esther Trépanier, *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920–1950*. Catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, 191 p., 54.95 \$, ISBN 978-2-551-23825-5]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 35(1), 87–90.
<https://doi.org/10.7202/1066806ar>

le cadre de ses recherches. En plus de situer le milieu artistique dans lequel évolue le peintre dès ses débuts, l'auteure, conservatrice de l'art canadien moderne au Musée des beaux-arts du Canada, souligne l'importance du mentorat de ses professeurs, notamment celui de Gordon Webber. Cet essai circonscrit aussi les bases de la notion de « non-verbal » chez Claude Tousignant, un concept qu'il emprunte aux travaux de Fernande Saint-Martin et qu'il envisage comme un discours autour de la couleur, à laquelle il accorde la primauté.

Forts de l'éloquence et de l'expressivité de la couleur décrites par les précédents auteurs, les desseins menant à la réalisation d'œuvres monochromes sont abordés dans l'essai de Mark Lanctôt. L'auteur et commissaire de l'exposition prolonge, avec ce projet, une réflexion amorcée lors de ses études de maîtrise qui portaient sur l'œuvre de Tousignant. Dans une perspective historique, il décrit son univers monochrome, revient sur quelques-unes des lectures de l'œuvre qu'ont faites des critiques et commissaires, notamment Normand Thériault et James D. Campbell, et aborde plus en profondeur les corpus d'œuvres qui emploient une couleur seule, notamment la série des *Écrans chromatiques* (1987–95), des *Céphéides* (1996–98) ainsi que *Monochrome orangé* (1956), avec lequel Tousignant « oppose la couleur informe à l'existence même du tableau en tant qu'objet » (p. 24).

Le dernier essai, celui de Daniel Lanthier, titré « *Contra Tousignant* », révèle une expérience singulière de l'œuvre de l'artiste. Impressionniste, vif, lucide et ludique, le ton de l'auteur s'avère aussi critique qu'admiratif de la production de Claude

Tousignant. La liberté que se permet l'auteur dans sa lecture des œuvres rend le texte intrigant et vivant. De plus, un mystère plane au sujet de ce Daniel Lanthier, un nom de plume inventé par l'auteur qui, en préférant recourir au pseudonyme, participe à la construction du mythe de l'artiste, ici dépeint comme le dernier peintre possible, celui dont les tableaux nous dirigent au bord du néant, du vide et du sublime.

À sa suite, plus de quatre-vingt-dix planches couleur reproduisent autant d'œuvres, chronologiquement mises en page. Se succèdent les *Transformateurs chromatiques*, *Gongs*, *Accélérateurs chromatiques* et *Diplyques circulaires*, des œuvres qui ont participé au développement de l'abstraction picturale québécoise et canadienne, jusqu'à sa plus récente série des *Modulateurs luso-chromatique*, pour se conclure avec l'installation *L'Œuvre au noir*, référant en alchimie au premier stade du grand œuvre consacré à la dissociation de la matière. Bien que cette documentation exhaustive des œuvres ne puisse égaler la force de leur expérience directe, la qualité de leur reproduction demeure irréprochable. Cet exercice nous permet de circonscire la palette chromatique du plasticien et de décortiquer les stratégies formelles privilégiées. Un fait est certain, tout artiste peut souhaiter bénéficier d'un tel travail de recherche, ici mené en profondeur par l'équipe de l'institution.

MARIE-EVE BEAUPRÉ

Étudiante au Doctorat

Université du Québec à Montréal / Sorbonne

Michèle Grandbois, Anna Hudson et Esther Trépanier, *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920–1950*. Catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, 191 p., 54.95 \$, ISBN 978-2-551-23825-5.

Encore aujourd'hui, les ouvrages consacrés à la figure humaine dénudée se font rares au Canada. Outre le récent *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920–1950* de Michèle Grandbois et d'Anna Hudson, seules deux autres monographies traitent de manière exclusive de ce sujet. Il s'agit de brefs panoramas publiés respectivement en 1972 et en 1982 par Jerold Morris¹ et Jacques de Roussan². Alors que le premier s'attarde à la tradition du nu dans la peinture canadienne, le second porte son intérêt sur le nu dans l'art québécois. Malgré toute la bonne volonté de Morris et de De Roussan, ces études demeurent toutefois incomplètes et elles ne possèdent pas les qualités académiques que nous retrouvons dans le catalogue de Grandbois et de Hudson. Ces dernières tiennent compte de la réception critique du nu dans les journaux canadiens datant de la première moitié du XXe siècle. Elles se basent aussi sur des recherches entreprises notamment

par Esther Trépanier sur la modernité picturale québécoise³, par Laurier Lacroix sur Suzor-Coté⁴ ainsi que par Rosalind Pepall et Brian Foss sur Edwin Holgate⁵, d'importantes études où les auteurs se sont penchés sur le nu, mais sans en faire leur propos principal. Néanmoins, en dépit de ces initiatives, le nu demeure « [...] un genre méconnu, voire oublié dans l'histoire de l'art du Canada⁶. » Le catalogue de Grandbois et de Hudson a donc le mérite de combler un manque important dans l'histoire de l'art canadien, soit celui des études détaillées portant sur le corps dénudé.

Fait intéressant à souligner, *Le nu dans l'art moderne canadien* est coédité par le Musée national des beaux-arts du Québec et une maison d'éditions parisienne, Somogy éditions d'art. Ceci assure une diffusion plus large d'un ouvrage à la fois bien documenté et accessible au grand public et, du coup, permet de faire connaître un corpus d'œuvres qui mériterait d'être davantage étudié par les historiens de l'art canadien.

Le nu dans l'art moderne canadien est le résultat de sept années de recherche menées par les deux commissaires dans les principales collections privées et muséales du pays. Le catalogue

est richement illustré puisque l'ensemble des 128 œuvres présentées dans le cadre de l'exposition tenue en automne 2009 au Musée national des beaux-arts du Québec et au printemps 2010 au Glenbow Museum de Calgary est ici reproduit. L'ouvrage comporte trois essais permettant de mieux saisir les liens qui unissent la modernité et la représentation du nu chez les artistes canadiens, Grandbois et Hudson ayant invité Esther Trépanier à signer un des textes. L'abondance des images, la qualité des essais et de la recherche, tout comme la finesse des réflexions partagées par les trois auteurs, font du catalogue une publication à la fois accessible au grand public et très pertinente pour les chercheurs initiés désireux de poursuivre la recherche sur le nu.

Tout au long de l'ouvrage, les trois auteurs rappellent la suprématie et l'omniprésence du paysage dans les arts canadiens, alors que des artistes désirent, dans la foulée des œuvres peintes par Tom Thomson et le Groupe des Sept, exprimer l'essence de la nation canadienne au moyen du paysage. Néanmoins, de nombreux artistes se sont intéressés au nu et ce thème permet souvent d'explorer les préceptes de la modernité artistique en vigueur au pays durant la première moitié du XX^e siècle. Ce sont notamment les influences postimpressionniste, cubiste et fauviste, ainsi que l'usage de couleurs vives, qui marquent le travail des artistes canadiens d'allégeance moderne.

Michèle Grandbois précise dans l'introduction que, bien que la représentation de la figure humaine dévêtue fasse partie de la formation de tout artiste et que des nus ont été intégrés à d'importantes expositions d'art partout au pays, il n'a pas toujours été facile d'exposer de telles œuvres au Canada. D'ailleurs, encore aujourd'hui, les expositions entièrement dédiées à la figure humaine dénudée se font rares : celle mise sur pied par Grandbois et Hudson, et qui accompagne ce catalogue, est la toute première rétrospective du nu en art canadien.

Alors qu'on pourrait croire que le conservatisme ambiant est le seul responsable des réactions négatives qu'entraîne la présentation du nu dans l'espace public, il arrive bien souvent que ce soit la modernité du traitement pictural, combiné à la représentation d'un corps dénudé, qui ait choqué la population canadienne et la critique. C'est le constat que fait Grandbois dans « Le défi du nu » alors que l'auteure se penche sur les réactions qu'entraînent quelques-unes des plus importantes expositions d'art modernes du début du siècle, des événements fort médiatisés et où de nombreux nus sont présentés au public canadien et américain. L'historienne de l'art choisit délibérément de s'attarder à trois expositions tenues en 1913 et où l'on retrouve des exemples de nus, soit la Spring Exhibition de l'Art Association of Montreal (AAM), l'Armory Show de New York et une exposition solo de John Lyman (1886–1967) présentée à Montréal. Chacun de ces événements a occasionné une multitude de commentaires négatifs de la part de la critique et,

bien souvent, ce sont le traitement postimpressionniste ou les couleurs vibrantes qui sont décriés par les journalistes plus que la nudité du sujet représenté. Par exemple, la critique n'apprécie pas particulièrement la palette vive utilisée par Randolph Hewton (1888–1960) pour exécuter *Queen Aholibah*, une œuvre présentée à l'exposition printanière de l'AAM. De même, c'est surtout l'influence matisienne, l'usage de couleurs vives et la déformation des formes qui sont reprochés à Lyman tant à la Spring Exhibition que lors de son exposition individuelle tenue quelques semaines plus tard. Malgré l'accueil mitigé réservé à ces propositions esthétiques—et qui entraîneront, entre autres, l'exil de Lyman pour une période de 18 ans—, l'exploration de l'art moderne et du nu se poursuivent au Canada durant les années 1920, alors que des artistes tels que Kathleen Munn (1887–1974) s'intéressent à la fois au corps dénudé et à la déconstruction cubiste de l'espace.

Une autre controverse concernant l'exposition du nu est ensuite étudiée par Grandbois, celle ayant éclaté en 1927 suite à l'exposition d'*Une fantaisie moderne* de John Russell (1879–1951) à la Canadian National Exhibition de Toronto. La présence de pilosité au niveau du sexe de la jeune femme peinte par l'artiste a attisé les foudres de la critique puisqu'on évitait jusqu'alors, au Canada, de présenter en art un sexe féminin pourvu de poils. Conséquence directe de cette transgression, l'œuvre « exalta les passions » et elle fut d'emblée considérée comme « indécente ». Tout comme Lyman quelque quatorze ans avant lui, Russell décide de s'exiler en Europe où les réactions suscitées tant par les propositions plastiques modernes que par l'exposition du nu y sont beaucoup moins hostiles.

Grandbois termine son essai en soulignant que des artistes tels que Bertram Brooker (1888–1955) et Louis Muhlstock (1904–2001) se sont prononcés sur le nu, appelant à une plus grande ouverture d'esprit afin que les artistes puissent exposer en toute liberté des œuvres mettant en scène le corps dénudé. Il aurait toutefois été intéressant que Grandbois pousse plus loin ses réflexions sur les scandales et sur les divers appels à la censure engendrés par la présence du nu dans les expositions canadiennes d'envergure. En se limitant à rapporter les principaux faits concernant quelques œuvres qui ont créé des remous auprès de la critique et du public, et en se restreignant à citer les propos de deux peintres qui réclament la fin de la censure en arts visuels, l'auteure ne semble qu'effleurer un sujet qui, pourtant, aurait pu être davantage exploré.

Avec « Déjouer les conventions de la nudité dans l'art canadien », Hudson poursuit sur la question de la censure, mais à l'instar de sa collègue, elle soulève quelques idées concernant la réception parfois négative du nu, mais qui ne sont toutefois pas assez approfondies. Ainsi, elle mentionne l'aspect pornographique et subversif attribué au nu et elle s'interroge sur les liens possibles entre les faibles ventes de ce type d'art et la pu-

dibonderie présente dans la société canadienne entre 1920 et 1950. L'auteure fait également état d'un paradoxe intéressant lorsqu'elle aborde la popularité montante des spectacles burlesques durant ces mêmes années, spectacles où les danseuses sont légèrement vêtues et où le corps nu devient le lieu d'un divertissement grand public.

L'essentiel du propos de Hudson porte toutefois sur l'évolution de la représentation du nu en art durant la période de l'entre-deux-guerres et sur les transformations quant à la perception du corps pour la société de l'époque. L'historienne de l'art constate que ce thème permet aux artistes de témoigner d'une libération progressive du corps, d'exprimer une vision humaniste et une subjectivité caractéristique de l'art moderne. Ainsi, la représentation que les artistes canadiens font du corps est marquée, durant les années 1920, par les traumatismes de la Première Guerre mondiale, alors qu'on constate la fragilité et la précarité de la vie humaine. C'est durant ces mêmes années que la popularité du culturisme et qu'une prise de conscience quant aux bienfaits du sport se développent, et cela se répercute dans les nus réalisés à cette époque.

Puis, au cours de la décennie suivante, c'est l'influence de la danse moderne qui marque principalement la représentation du nu dans les arts canadiens. Ce nouveau type de danse, libéré des contraintes et des conventions du ballet classique, permet une tout autre relation avec le corps : les danseurs modernes exécutent leur art pieds nus et explorent la liberté des mouvements corporels. L'auteure insiste sur le fait que cette influence se fait ressentir, entre autres, dans les photographies de Harold F. Kells (1904–86) et de Leslie Gale Saunders (1895–1968) et elle rappelle qu'« [a]vec la danse moderne, le corps devient le médium d'une expression individuelle subjective⁷. » Cet intérêt pour l'individualité et la subjectivité se poursuit au tournant des années 1940, au moment où la représentation du corps s'affranchit peu à peu de ses liens avec le monde du spectacle. Par conséquent, les artistes s'intéressent davantage à l'individualité représentée et à l'aspect intime de la représentation du nu.

Le dernier essai du catalogue, « Une réflexion sur le nu dans la modernité artistique au Canada », s'inscrit dans le prolongement des études de Trépanier puisque l'auteure porte son attention sur le nu, une question qu'elle avait déjà abordée dans le cadre d'un des chapitres de son ouvrage *Peinture et modernité au Québec, 1919–1939*⁸. L'historienne de l'art se penchait alors sur l'importance de la figure humaine chez les artistes modernes québécois et elle insistait sur le fait que ce thème devenait le lieu idéal d'une réflexion sur le corps, sur l'exploration formelle et sur la modernité. Avec le texte publié dans *Le nu dans l'art moderne canadien*, Trépanier souhaite maintenant mettre en lumière les différences entre les œuvres issues du Québec et celles de l'Ontario. On se doit cependant de reprocher à l'historienne

de l'art de centrer la majeure partie de son essai sur les œuvres de la Belle Province et sur leurs spécificités, accordant ainsi une place moins importante au travail des artistes ontariens.

Trépanier rappelle tout d'abord la suprématie du paysage nationaliste par rapport à la représentation de la figure humaine au Canada, une prééminence qui relègue d'emblée ce sujet au second plan dans l'histoire de l'art canadien. On constate néanmoins un intérêt pour la représentation du nu chez des peintres d'origine montréalaise, notamment chez les artistes du Beaver Hall Group. Ceux-ci se plaisent d'ailleurs bien souvent à insérer la figure dénudée dans un paysage et il arrive régulièrement que leurs œuvres soient présentées dans les expositions du Groupe des Sept. Cependant, malgré quelques ressemblances stylistiques entre le groupe fondé à Montréal et celui de Toronto, Trépanier relève une plus forte influence de Cézanne chez les Montréalais et elle insiste sur l'absence des principes nationalistes que sous-tendent leurs œuvres. C'est aussi l'aspect décoratif du corps qui caractérise le nu des artistes québécois, puisque ceux-ci nous présentent l'image d'une femme moderne telle que véhiculée par les magazines durant les années 1920 et 1930, soit la garçonne aux cheveux courts et au corps athlétique. Ce traitement décoratif et moderne du corps n'est toutefois pas unique à l'art québécois puisqu'on le retrouve aussi dans la photographie d'artistes originaires des autres provinces canadiennes et dans la production des sculpteurs Frances Loring (1887–1968) et Florence Wyle (1881–1968), comme le souligne Trépanier.

La représentation de la figure humaine dans les années 1930 est aussi marquée par l'expression d'une prise de conscience sociale. On la retrouve, par exemple, dans la production de peintres québécois qui, tels que Louis Muhlstock et Ernst Neumann (1907–56), se sont intéressés à la figure du chômeur et à celle du miséreux pour ensuite poursuivre, durant la décennie suivante, leurs commentaires sociaux par la représentation de nus empreints d'une grande humanité. Ici encore, l'auteure note une différence importante entre les artistes québécois et leurs compatriotes ontariens. En effet, malgré quelques exceptions que Trépanier n'oublie pas de relever, il faut attendre les années 1940 pour qu'« [...] une réflexion sur la fonction sociale de l'art [...] »⁹ gagne en popularité auprès des artistes ontariens. Trépanier conclut son texte en traitant rapidement des peintres modernistes—principalement des Québécois—qui explorent les courants artistiques internationaux et les frontières entre l'abstraction et la figuration, et pour qui le thème du nu devient ainsi le lieu idéal d'une recherche formelle.

En terminant, un reproche se doit d'être fait au catalogue : alors qu'on retrouve plusieurs exemples de photographie, de dessin, de sculpture et de gravure dans l'exposition *Le nu dans l'art moderne canadien*, les auteures passent rapidement sur les œuvres provenant de ces médiums et elles concentrent la majeure partie de leurs commentaires et analyses sur la pein-

ture. En cela, les textes sont toutefois représentatifs des œuvres qui étaient présentées au public puisque c'est la peinture qui dominait aussi l'exposition. Néanmoins, bien que cette critique se devait d'être formulée, il importe d'insister une fois de plus sur les nombreuses qualités inhérentes du catalogue. Celui-ci est l'une des rares études académiques portant exclusivement sur le nu réalisé au Canada, aussi l'ouvrage permet-il de combler certaines des lacunes de l'histoire de l'art canadien, tout en ouvrant la voie à d'autres chercheurs intéressés à poursuivre la recherche.

JULIE ANNE GODIN LAVERDIÈRE
Étudiante au doctorat
Université du Québec à Montréal

Notes

- ¹ Jerold Morris, *The Nude in Canadian Painting*, Toronto, New Press, 1972, 89 p.
- ² Jacques de Roussan, *Le nu dans l'art au Québec*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, coll. « Rétrospectives de l'art », 1982, 223 p.
- ³ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919–1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, 395 p.
- ⁴ Laurier Lacroix, *Suzor-Côté : matière et lumière*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2002, 383 p.
- ⁵ Rosalind Pepall et Brian Foss (dir.), *Edwin Holgate*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005, 195 p.
- ⁶ Voir la quatrième de couverture.
- ⁷ p. 100.
- ⁸ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 245–270.
- ⁹ p. 150.

Robert Aird et Mira Falardeau, *Histoire de la caricature au Québec*. Montréal, VLB éditeur, 2009 (Coll. Études québécoises), 258 p., 27.95 \$, ISBN 978-2-89649-018-9.

L'importance de la caricature à titre d'exutoire salutaire voire de catharsis sociale pour le public qui la reçoit n'est certes plus à démontrer. Mais au-delà de l'immédiateté du commentaire sur le monde politique ou social, inhérent à la caricature, l'étude du dessin satirique permet de saisir les événements du passé non plus seulement à partir du présent, mais à travers les yeux des générations à qui ces productions étaient destinées. Déjà vers 1865, Jules Fleury Husson dit Champfleury (1821–89) avait compris le rôle de la caricature et publiait *Histoire de la caricature antique* et *Histoire de la caricature moderne*. Plus près de nous, Ernst Gombrich (1909–2001) publia conjointement avec Ernst Kris (1900–57) *Caricature* en 1941. Participant du regain d'intérêt que le dessin satirique suscite depuis quelques décennies dans le monde universitaire, des groupes d'études tels l'Équipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (E.I.R.I.S) rattachée à l'Université de Bretagne Occidentale, le Groupe de recherche sur la caricature de l'Université de Montréal ou encore, pour ne nommer que ceux-là, Caricature et satire graphique à Montréal (CASGRAM) sous la houlette de Dominic Hardy de l'Université du Québec à Montréal ont vu le jour, respectivement en 1992, 2005 et 2009. Phénomène populaire, la caricature a également trouvé place dans les musées d'art et d'histoire. Le Musée McCord, pour n'en mentionner qu'un seul, a mis en ligne sur son site Web huit circuits thématiques autour de sa collection de caricatures. C'est dans cette effervescence qu'est paru à l'automne dernier *Histoire de la caricature au Québec*, premier ouvrage francophone faisant état de l'évolution du dessin satirique sur le territoire québécois, rédigé par Robert

Aird, historien spécialiste de l'humour (*L'histoire de l'humour au Québec. De 1945 à nos jours*, 2004), et Mira Falardeau, historienne de la bande dessinée (*La bande dessinée au Québec*, 1994 ; *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, 2006 ; *Histoire de la bande dessinée au Québec*, 2008).

L'ouvrage est divisé en huit chapitres : « La naissance de la caricature dans la presse satirique du XIX^e siècle », « Le développement de la presse satirique au XIX^e siècle », « Les caricaturistes et la naissance de la grande presse », « La caricature d'une guerre à l'autre », « Les caricaturistes artistes : LaPalme et Hudon », « L'extension du domaine de la caricature 1950–1980 », « Les nouveaux caricaturistes 1980–2000 » et « La caricature à l'ère numérique 2000–2010 », menant ainsi le lecteur des toutes premières caricatures ridiculisant James Wolfe durant du siège de Québec réalisées par George Townshend (ce dernier était alors brigadier sous les ordres de Wolfe), jusqu'aux récentes productions numériques que l'on retrouve sur le web. Comme il se doit dans un ouvrage de ce genre, le premier chapitre s'attarde aux origines de la caricature et de sa diffusion, particulièrement dans la presse satirique imprimée au Québec, depuis le Bas-Canada jusqu'à la province que l'on connaît. Les sept autres chapitres font, quant à eux, une large place aux artistes caricaturistes et à leurs réalisations. Outre les Jean-Baptiste Côté (1832–1907), Hector Bertelot (1842–95), Henri Julien (1852–1908), Albéric Bourgeois (1876–1962), Robert Lapalme (1908–97) et Normand Hudon (1929–97) à qui sont consacrés des sections complètes, on découvre des noms moins connus tels Charles-Henri Moreau, un Français qui a fondé à Montréal *Le Perroquet* en 1865, Alonzo Ryan qui, au début du XX^e siècle, use de son talent pour faire rire les lecteurs du journal satirique *Le Canard* et du quotidien *La Patrie* et Maurice Hébert qui entre au service du *Soleil* de Québec dans les années 1930. On redécouvre égale-